

Dawid Rzepka

 <https://orcid.org/0009-0001-1548-2204>

 dawid.rzepka@gmail.com

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Bulla „Docta sanctorum patrum” w kontekście rozwoju średniowiecznej polifonii liturgicznej

Bulla papieża Jana XXII *Docta sanctorum patrum* (1324/25)¹ to dokument o szczególnym znaczeniu dla dziejów muzyki kościelnej. Jest to pierwszy akt papieski tej rangi odnoszący się do zjawisk muzycznych z punktu widzenia liturgii². Dotyka on problemu stale powracającego w historii Kościoła, a aktualnego przecież do dziś – jaki jest stosunek tradycji do nowości w muzyce liturgicznej oraz jak Kościół powinien się ustosunkować do tych konwencji artystycznych, które powstały w środowisku świeckim, poza sferą jego bezpośredniego oddziaływania³. Pomimo

¹ Bulla jest datowana na dziewiąty rok pontyfikatu Jana XXII (1324/25). Niektóre odpisy datują ją na rok piąty (1320/21) albo nawet rok drugi (1317/18). Zob. M. Klapser, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz“ oder belanglose Augenblickseingebung. Zur Constitutio Docta sanctorum patrum Papst Johannes‘ XXII*,” *Archiv für Musikwissenschaft* 60. Jahrg. (2003) H. 1, s. 80. Jednak zdaniem Franza Körndlego, jest to tylko wynik błędnego odczytania skrótów przez kopistów. Zob. F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“*. *Überlieferung, Textgestalt und Wirkung*, „Die Musikforschung” 63. Jahrg. (April–Juni 2010) H. 2, s. 152.

² Prawie pięć wieków wcześniej papież Leon IV (847–855) skierował bullę do Honoratusa, opata klasztoru w Farfa, w której napomina mnichów, aby śpiewali jedynie w taki sposób, jaki nakazał papież Grzegorz I. Jest to jednak dokument znacznie mniej szczegółowy pod względem muzycznym niż bulla Jana XXII. Nie pozwala on określić, na czym dokładnie polegała różnica między chorałem gregoriańskim a śpiewem wykonywanym w klasztorze w Farfa. Zob. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville 1979, s. 8–9.

³ Stosunek nowości do tradycji w muzyce liturgicznej może być też ujęty jako napięcie między jej funkcją ekspresyjną (muzyka wyrażająca to, jacy jesteśmy, z czym przyszliśmy na liturgię) a formacyjną (muzyka, która nas kształtuje, zbliża do tego, jacy powinniśmy być, musimy się zatem do niej dostosować). Por. E. Schaefer, *Catholic music through the ages*, Chicago 2008, s. 24–29.

to, tekst ten nie doczekał się dotąd w polskiej literaturze naukowej szczegółowego objaśnienia, a nawet precyzyjnego tłumaczenia na język polski. Jedyne pełne⁴ tłumaczenie, znajdujące się w książce abp. Antoniego Nowowiejskiego *Wykład liturgii Kościoła katolickiego* (1905)⁵, jest już archaiczne językowo, a miejscami niedokładne. Pozostałe tłumaczenia – Wacława Piotrowskiego⁶, Zbigniewa Skowrona⁷ i Ryszarda Lubienieckiego⁸ – są jedynie fragmentaryczne. Jednak nawet najlepsze tłumaczenie pozbawione komentarza nie jest wystarczające do wyjaśnienia sensu tego skomplikowanego i wieloznacznego tekstu⁹. Niniejszy artykuł jest skromną próbą przybliżenia tego zagadnienia. Analiza została oparta na tekście zaczerpniętym ze zbioru *Corpus iuris canonici* pod redakcją Emila Ludwiga Richtera i Emila Friedberga (pierwsze wydanie w 1881)¹⁰. Inne przekazy zostały potraktowane jedynie pomocniczo, szczegółowa analiza transmisji tekstu przekraczałaby bowiem znacznie ramy niniejszego opracowania.

Proste formy wielogłosowości (organum) towarzyszyły śpiewowi liturgicznemu już od najdawniejszych czasów. Najwcześniejszą wzmiankę, która może dotyczyć takiego sposobu śpiewania, można znaleźć w VII-wiecznym traktacie biskupa Aldhelma z Malmesbury, który opisuje użycie polifonii przy obchodach szczególnie radosnych i uroczystych. Źródła z IX i X wieku wspominają o śpiewie organum w sposób, który wskazuje na to, że już wtedy nie była to nowa praktyka¹¹. Przy wykonywaniu tego rodzaju muzyki zasadniczo nie było potrzeby posługiwania się zapisem nutowym, gdyż regułą było jej improwizowanie. Była ona tak zakorzeniona w tradycji i w tak niewielkim stopniu ingerowała w śpiew chorałowy, że w zasadzie nie uważano jej za właściwą polifonię, a jedynie za bardziej ozdobny i uroczysty sposób wykonania chorału, nie budzący większych kontrowersji. Jednak już nowsze formy wielogłosowości, która w XII wieku weszła w okres

⁴ Nowowiejski pominął jedynie krótki fragment dotyczący szczegółów nakładania kar za wykroczenia przeciw postanowieniom bulli w wypadku obowiązywania egzempcji (nr 3.3).

⁵ A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, Płock 1905, s. 249–251.

⁶ W. Piotrowski, *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna” 1930 nr 4, s. 69.

⁷ W polskim wydaniu książki: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2015, s. 102–103.

⁸ R. Lubieniecki, „Musica” i „memoria” w XV-wiecznych traktatach muzycznych z regionu Europy Środkowej, Wrocław 2022, rozprawa doktorska, s. 98–99.

⁹ Przykład chybionej interpretacji tej bulli można znaleźć np. w rozprawie: F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Turin 1936, s. 495–1.

¹⁰ *Corpus iuris canonici*, t. 2, ed. E. L. Richter, E. Friedberg, Graz 1959, kol. 1255–1257. Bulla występuje w tym zbiorze pod tytułem *De vita et honestate clericorum*.

¹¹ A. Seay, *Music in the medieval world*, Englewood Cliffs 1975, s. 79–80.

dynamicznego rozwoju, bywały przedmiotem krytyki pisarzy kościelnych, takich jak Jan z Salisbury (1120–1180) czy Aelred z Rievaulx (1109–1166). Ten drugi pisał: „Pomówmy teraz o tych, którzy swoją pożądlivość zmysłów kryją pod płaszczem pobożności. [...] Jeden śpiewa na swój sposób, drugi śpiewa przeciw pierwszemu, inny śpiewa nad nimi, kolejny niektóre środkowe nuty dzieli i urywa¹². To głos wysilają, to osłabiają, to znów [śpiew] przyśpieszają, albo rozwlekają”¹³. Zdaniem Aelreda z Rievaulx muzyka liturgiczna stała się rodzajem przedstawienia teatralnego, wzbudzającego sensację i służącego przyjemności słuchaczy, podczas gdy jej właściwym celem winno być wzbudzenie pobożności wiernych (zgodnie z ustanowieniem świętych Ojców – *sic quod S. Patres instituerunt*).

Krytycznie wobec uczonej wielogłosowości wyrażali się też późniejsi autorzy, tacy jak Roger Bacon (1220–1292), który zauważył, że w Paryżu stale szuka się nowości, co prowadzi niekiedy do nadużyć w liturgii¹⁴, albo Elias Salomon (*Scientia artis musicae*, 1274), który twierdził, że nowoczesny śpiew polifoniczny wykracza poza granice prawdziwej sztuki muzycznej i jest przejawem braku poszanowania dla śpiewu chorałowego. Jego zdaniem była to jedynie atrakcja obliczona na przyciągnięcie słuchaczy i zwiększenie ilości pieniędzy z ofiar, z zamiarem napelnienia nimi sakiewek śpiewaków, którzy wydadzą je na niegodziwe cele¹⁵.

Problem ten stał się szczególnie palący na początku XIV w., kiedy to – w obliczu wyraźnego przełomu stylistycznego – przemiany w muzyce nabrały tak szybkiego tempa, że różnica między starym a nowym stylem stała się dla współczesnych wyraźnie zauważalna. Świadczą o tym traktaty przedstawicieli nowego kierunku – Johanna de Muris (*Ars novae musicae*, 1321) i Philippe’a de Vitry (*Ars nova*, 1322–23) – z których drugi dał nazwę całej epoce w historii muzyki. Po raz pierwszy w historii muzyki mamy tu do czynienia ze starciem awangardy z konserwatystami¹⁶. Przedstawicielem tych drugich był m.in. Jacques de Liège, który w swoim traktacie *Speculum musicae* krytykował nową muzykę jako nadmiernie wysubtelnioną, o zbyt skomplikowanej harmonice i rytmice, utrudniającą zrozumienie

¹² Tłumaczenie tego zdania podaję za: R. Lubieniecki, „*Musica*” i „*memoria*”, s. 364–365. Jest to fragment kazania Johanna Hübnera z przełomu XIV i XV wieku, zapożyczony jednak niemal dosłownie ze *Speculum musicae* Aelreda z Rievaulx.

¹³ „De his nunc sermo sit, qui sub specie religionis negotium voluptatis obpalliant. [...] Hic succinit, ille discinit, alius supercinit alter quasdam medias notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusori sonitu dilatatur” (Aelredus, *Speculum charitatis*, w: *Beati Aelredi [...] opera omnia* [...], ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 571 (Patrologiae Cursus Competus. Series Latina, 195).

¹⁴ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 122.

¹⁵ Por. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music*, s. 18.

¹⁶ Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009, s. 163–165.

słów. Jego zdaniem, muzycy nowej szkoły „mnożą zbyteczne głosy, nie pozwalają już słyszeć konsonansów, rozdrabniają, dzielą [przebieg muzyczny] i przeskakują głosem na dźwięki nieodpowiednie, wyją i ujadają niczym psy i – jak gdyby mieli upodobanie w najdziwniejszych udrękach – posługują się harmoniami odbiegającymi daleko od natury. [...] Nie każde wyrafinowanie jest dowodem doskonałości, ani też większe wyrafinowanie nie oznacza większej doskonałości. Pogląd, że nowa muzyka jest trudniejsza od dawnej, nie czyni tej pierwszej doskonalszą, gdyż większa trudność nie oznacza koniecznie większej doskonałości. Prostota jest najdoskonalsza”¹⁷.

Miarą nasilenia sporu może być fakt, że głos zabrał nawet papież Jan XXII (1316–1334) (który zresztą rozciągnął swą energiczną działalność legislacyjną na niemal wszystkie dziedziny życia kościelnego i politycznego). Nie bez znaczenia musiał być fakt, że jego poprzednik Klemens V (1305–1314) przeniósł stolicę papieską z Rzymu do Awinionu. Tutaj, w kręgu oddziaływania kultury francuskiej, łatwiej było o orientację w najnowszych trendach francuskiej polifonii, niż w odległym Rzymie. Zastosowana w bulli *Docta sanctorum patrum* terminologia jest świadectwem dużej wiedzy specjalistycznej w zakresie muzyki wielogłosowej, której nie dorównuje – jak się zdaje – żaden późniejszy dokument papieski dotyczący muzyki liturgicznej. W owym czasie bulle papieskie były zazwyczaj odpowiedziami na petycje skierowane do papieża, zapewne jest to więc w dużej mierze zasługa autora takiej prośby, który wstępnie sformułował jej postulowaną treść. Tekst bulli jest podzielony na 3 sekcje – pierwsza (zawierająca tzw. arenę) jest ogólnym wprowadzeniem i uzasadnieniem obecności śpiewu w liturgii, druga (obejmująca tzw. narrację) jest diagnozą obecnego stanu muzyki liturgicznej, trzecia natomiast (w której zawiera się dyspozycja oraz sankcja) określa środki zaradcze mające ów stan poprawić¹⁸. Treść drugiej części prawdopodobnie w dużej mierze odpowiada tekstowi oryginalnej petycji¹⁹.

Na papieskiego konsultanta w tej sprawie typowany był Jacques de Liège, z racji podobieństwa niektórych sformułowań bulli *Docta sanctorum patrum* do użytych w *Speculum musicae*, jednak autorzy nowszych opracowań – po dokładnym przeanalizowaniu całego traktatu Jacquesa de Liège – wykluczają jego udział²⁰.

¹⁷ Cyt. za E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, s. 106.

¹⁸ Por. J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2006, s. 448–449.

¹⁹ Por. M. Klaper, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*”, s. 77–80.

²⁰ Por. F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”*, s. 148. Zob. też. M. Klaper, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*”, s. 91.

1.1.²¹ Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officiis, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. 1.2. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. 1.3. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. 1.4. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur; in hoc nocturnum diurnumque officium, et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent.	1.1. Rozumne rozporządzenie świętych Ojców nakazało, aby podczas oficjów, przez które oddaje się Bogu należną cześć i chwałę, pilnie uważano, by słów nie zniekształcać, a spokojne melodie psalmodii śpiewać z powściągliwą powagą. 1.2. Albowiem [jest napisane]: „w ich ustach słodki dźwięk rozbrzmiewał”. 1.3. Jednak ów pełen słodyczy dźwięk rozbrzmiewa w ustach śpiewających [jedynie] wtedy, kiedy, wypowiadając słowa, wznoszą [również] swe serca do Boga, i w ten sposób śpiewając do Niego rozpalają także pobożność [innych]. 1.4. I to właśnie w tym celu śpiew psalmów jest nakazany w kościołach Bożych, aby pobożność wiernych wzbudzić. Dlatego to kler i lud nieustannie śpiewa nocne i dzienne oficjum oraz msze, w sposób poważny, ale i urozmaicony, aby owa różnorodność i zarazem powaga śpiewu sprawiała przyjemność [wiernym].
---	---

Pierwsza część bulli pełni funkcję wprowadzenia – jest uzasadnieniem obecności śpiewu w liturgii katolickiej i określeniem jego roli. Papież powołuje się na autorytet poprzedników (*Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas*) oraz na teksty liturgiczne – słowa zaczerpnięte z drugiego responsorium w matutinum z liturgii dnia poświęcenia kościoła. Pełny tekst owego responsorium brzmi: *In dedicatione templi decantabat populus laudem. Et in ore eorum dulcis resonabat sonus*. (Podczas poświęcenia świątyni lud śpiewał pieśń chwały. I w ustach ich słodki dźwięk rozbrzmiewał)²². Jest to parafraza wersetu z Księgi Syracha 47, 11: *Et stare fecit cantores contra altare, et in sono eorum dulces fecit modos* (I postawił [król Dawid] śpiewaków przed ołtarzem, i mile płynął dźwięk ich głosów)²³.

Zdaniem Jana XXII śpiew chorałowy sam w sobie jest wystarczająco urozmaicony (*distincta gradatione*), aby nie potrzeba było szukać nowych rodzajów śpiewu w liturgii. Zarazem jest też odpowiednio poważny (*sub maturo tenore*), w przeciwieństwie do muzyki „nowej szkoły”. Osobliwe sformułowanie *sub maturo tenore* od zawsze sprawiało trudność interpretatorom omawianej bulli²⁴. Jednak część rękopiśmiennych przekazów bulli *Docta sanctorum patrum* posiada w tym miejscu lekcję:

²¹ Numeracja odzwierciedlająca wewnętrzny podział tekstu została dodana na potrzeby niniejszego artykułu.

²² *In dedicatione templi decantabat populus*, <https://cantusdatabase.org/chant/233430> (07.09.2024).

²³ *Biblia sacra juxta Vulgatam Clementinam*, ed. M. Tvvedale, Londini 2005, s. 821.

²⁴ Franz Körndle pisze: „Zu den Passagen der Bulle, die sich nicht leicht verstehen oder interpretieren lassen, gehört die merkwürdige Formulierung »sub maturo tenore« (F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“*, s. 161).

sub tenore moroso, co należałoby przetłumaczyć jako: „z powolnymi melodiami”²⁵ lub „śpiewając powoli”. Warto pamiętać tutaj o specyfice późnośredniowiecznego ideału wykonawczego chorału gregoriańskiego – już w XIII w. preferowano śpiew w długich, równych wartościach, pozbawiony potoczności i lekkości typowej dla epoki karolińskiej²⁶. Ów pożądaný sposób śpiewu określano zwykle sformułowaniem *cum modesta morositate* („ze spokojną powolnością”). Nie znaczy to oczywiście, że wykonawcy zawsze stosowali się do tego ideału, choćby przez pośpiech i niedbałość. W historii prawodawstwa muzyki kościelnej zresztą stale powtarzają się napomnienia, aby śpiewano bez pośpiechu²⁷ (aktualne również w naszych czasach). W dalszej części omawianej bulli pojawia się analogiczny zarzut: wykonawcy nowej muzyki „śpieszą się i nie odpoczywają” (*currunt enim et non quiescunt*)²⁸.

2.1. Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur.

2.1. Lecz pewni uczniowie nowej szkoły, którzy skupiają się [głównie] na mierzeniu czasu [muzycznego], zamiast śpiewać stare, wolą wymyślać swoje śpiewy, wyrażone nowymi nutami. Używają semibreves i minim, a śpiew kościelny kaleczą drobnymi nutkami.

Rozpoczynając zasadniczą część bulli, jej autor trafia od razu w sedno – istotą nowego stylu były właśnie innowacje notacyjne, pozwalające precyzyjnie zapisywać względne wartości rytmiczne nut, w znacznie większej rozmaitości i bardziej dokładnie, niż przy użyciu dotychczasowego systemu.

W okresie działalności szkoły Notre-Dame (1160–1230) używano zasadniczo tylko *longi* i *brevis*, czyli nut długich i krótkich, przede wszystkim w stałych, powtarzających się trójdzielných układach rytmicznych (6 *modi*). W praktyce jednak system ten nie zawsze pozwalał na jednoznaczną interpretację zapisanego

²⁵ F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“*, s. 151.

²⁶ Por. B. van Wye, *Ritual use of the organ in France*, „Journal of the American Musicological Society” 33 (Summer, 1980) no. 2, s. 289.

²⁷ Michael Bernhard w swoim artykule przytacza liczne źródła średniowieczne zawierające takie napomnienia. Zob. M. Bernhard, *Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, „Musik in Bayern” (1980) Nr. 20, s. 70–77.

²⁸ Na początku XX wieku ks. Bronisław Maryański zwracał uwagę: „Na początku niesporów śpiewamy: «Domine ad adjuvandum me festina», to jest: Panie ku wspomżeniu memu pospiesz, nie zaś «Domine ad festinandum me adiuva» – Panie, do pośpiechu pomagaj mi” (B. Maryański, *Muzyka wedle myśli Kościoła Katolickiego. Podręcznik dla organistów i śpiewaków kościelnych*, Płock 1908, s. 59–60).

rytmu. Niekiedy ten sam zapis można było poprawnie odczytać na więcej niż jeden sposób²⁹.

W drugiej połowie XIII wieku pojawił się system tzw. notacji frankońskiej, bardziej precyzyjny od poprzedniego. Obok podziału trójdzielnego zaczęto sporadycznie używać dwudzielnego (jako swego rodzaju odstępstwa od reguły), pojawiają się też wartości drobniejsze – semibrevis.

W twórczości kompozytorów okresu *ars nova* (1320–1377) wartości rytmiczne ulegają dalszemu rozdrobnieniu – pojawiają się minimy (bulla *Docta sanctorum patrum* jest jednym z najstarszych przekazów potwierdzających stosowanie ich jako samodzielnych wartości³⁰), a semibrevis używa się coraz częściej³¹. Podział dwudzielnym zyskuje samodzielne znaczenie, jako równouprawniony z trójdzielnym. Nowa swoboda zapisu pobudziła wyobraźnię kompozytorów. Wkrótce zaczęli oni posługiwać się rytmiką o niespotykanej dotąd złożoności, którą – jeśli nie liczyć polifonii *ars subtilior* (1377–1420) – przewyższyły dopiero osiągnięcia kompozytorów XX wieku.

maxima	longa	brevis	semibrevis	minima	semiminima
					

Przykład 1. Wartości nut w notacji menzuralnej okresu *ars nova*.

Koncentracja kompozytorów na zagadnieniach rytmu przejawiała się również na poziomie konstrukcji utworu jako całości – najważniejszym gatunkiem tego okresu był motet izorytmiczny, oparty na wielokrotnych powtórzeniach i proporcjonalnych przekształceniach stałego schematu rytmicznego w głosie tenorowym, oraz na analogicznym, korespondującym z tymi przekształczeniami, przebiegu rytmicznym pozostałych głosów.

²⁹ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 99.

³⁰ Por. M. Kłaper, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*“, s. 78.

³¹ W traktatach *Speculum musicae* (Jacques de Liège) i *Ars nova* (Philippe de Vitry) wspomniane są nawet semiminimy. Mogą one być jednak późniejszym dodatkiem, jako że wartości tych w owym czasie nie było jeszcze w powszechnym użyciu. Zob. R. Hoppin, *Medieval music*, New York 1978, s. 356.

Trzeba więc docenić trafną uwagę autora tekstu bulli *Docta sanctorum patrum*, który zauważa, że przedstawiciele *ars nova* przywiązują szczególną wagę do ścisłego mierzenia czasu (*temporibus mensurandis invigilant*), które w monodycznym, niemenzurowanym śpiewie chorałowym nie miało wielkiego znaczenia, natomiast stało się niezmiernie istotne w muzyce polifonicznej, wymagającej koordynacji przebiegu wielu głosów w tym samym czasie.

Sformułowanie *notulis percutiuntur* jest jednym z tych, które sprawiają kłopot tłumaczom i interpretatorom. Zdaniem Roberta Hayburna chodzi tutaj o zastosowanie szybkiej reperkusji dźwięków na tej samej wysokości (neumy zwane *strophicus*, *bistrophica* i *tristrophica*)³². Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, jako że ten sposób śpiewu był właściwy dla chorału gregoriańskiego od najdawniejszych czasów (w istocie rzeczy ta praktyka wykonawcza z biegiem czasu zanikała i być może w XIV wieku była już całkowicie marginalna), bulla natomiast dotyczy najnowszych tendencji w dziedzinie śpiewu wielogłosowego. Część polskich tłumaczy skupia uwagę na zdrobnieniu *notulis*, w efekcie mówiąc o nutach „prawie niedostrzeżonych” (Nowowiejski) lub „zupełnie nieuchwytnych” (Skowron). W ten sposób unika się jednak tłumaczenia „niewygodnego” słowa *percutiuntur* (łac. *percutere* – uderzać, przebijać, ranić). Bardziej precyzyjne wydaje się więc tłumaczenie Ryszarda Lubienieckiego: „śpiewy kościelne ranione są drobnymi nutami”. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z oryginalną metaforą – melodie chorałowe (w długich nutach) są jakby uderzane, atakowane przez nowe melodie (w nutach krótkich), rozbrzmiewające równocześnie z nimi (zob. Przykład 2)³³.

2.2. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo,

2.2. Melodie przerywają czkawką [hoquetis], swoimi dyskantami czynią je nieprzystwoitymi, narzucają im drugi i trzeci głos w języku ludowym.

³² Zob. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music*, s. 20.

³³ *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków* podaje ponadto m.in. następujące znaczenia tego słowa: gwałtownie trącać, powalić, przewrócić, kaleczyć, ostrzeliwać, wstrząsać, ogarniać, poruszać, opętać, przejąć, nękać. Por. J. Sondel, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2006, s. 731. Istnieje jednak możliwość tłumaczenia w sensie neutralnym, technicznym. Jako jedno ze znaczeń podawane bywa: tkać. Zob. Ch. T. Lewis, Ch. Shorta, *A latin dictionary*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059;entry=percutio> (31.03.2025). Śpiew kościelny byłby zatem w tym kontekście „utkany z drobnych nutek”.

Ky - ri - e, rex an - ge - lo - rum. Lux et sol iu - sti - ti - e, Pa - ter dul -

Cle - mens pa - - - - ter, con - di - tor sy - de -

- cis, pa - ter pi - e, Cum sis lu - mence - ui - e, De - us, iu -

- rum, Mun - di re - - - - ctor da - tor - que mu -

- dex e - qui - ta - tis Et mi - se - ri - cor - di - e, e - ley - - - son.

- ne - rum, Ve - rax de - us, de - stru - ctor sce - le - rum, e - ley - son.

Przykład 2. Melodii choroowej w dolnym głosie (*Kyrie XI Orbis factor*) towarzyszy drobnonutowy kontrapunkt dwóch górnych głosów (źródło: MS 16bis z Trèsor de la Basilique Sainte-Anne w Apt: *Kyrie*, t. 1–20)³⁴.

W powyższym zdaniu można rozpoznać nagromadzenie specjalistycznych terminów dotyczących polifonii średniowiecznej. Hoquetus jest nazwą techniki polegającej na przerywaniu melodii przez pauzy, w ten sposób, że kiedy jeden z głosów śpiewa, drugi milczy (Przykład 3). Powstały w ten sposób efekt przypomina czkawkę, stąd jego nazwa (fr. *hoquet* – czkawka). Wprawdzie część rękopisów bulli *Docta sanctorum patrum* ma w tym miejscu lekcję „loquetis” (gadanina) zamiast „hoquetis”³⁵, jednak prawdopodobnie jest to efekt błędu wynikającego z nieznamośći muzycznej terminologii przez przepisującego skryptora.

³⁴ Cyt. za Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 217.

³⁵ F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”*, s. 151.

Przykład 3. Technika hoketowa zastosowana w muzyce liturgicznej (źródło: MS 16bis z Trésor de la Basilique Sainte-Anne w Apt: *Kyrie*, t. 21–33)³⁶.

Określenie „discantus” oznacza najwyższy głos w utworze polifonicznym, który według wszelkiego prawdopodobieństwa był wykonywany falsetem. Główną zaletą tego rejestru jest rozszerzenie zakresu dostępnych dźwięków, co jest szczególnie użyteczne w muzyce wielogłosowej. Jego częstsze stosowanie można więc uważać za skorelowane z rozwojem polifonii. Już Aelred z Rievaulx, w cytowanym traktacie *Speculum charitatis* (1141–1142) oburzał się na użycie falsetu: „Głos [...] niekiedy, co aż wstyd powiedzieć, przypomina rzenie konia³⁷; a kiedy indziej, pozbawszy się męskiej siły, osiąga cienkość głosu kobiecego”³⁸.

W podobnym duchu reagował Jan z Salisbury, świadek kształtowania się organum we wczesnym stylu szkoły Notre-Dame, który w słynnym traktacie *Policraticus* (ok. 1159) pisał, że śpiewacy usiłują wnieść przed oblicze Boga „sprośność lubieżnego śpiewu” (*lascivientis vocis luxu*) wykonywanego „wydelikaconym” (*prae-molles*) i „zniewieściałym sposobem” (*muliebribus modis*), aby „oszołomić oczarowane duszyczki” (*stupentes animas emollire*). Gdy się ich słyszy, ma się wrażenie,

³⁶ Cyt. za Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 217.

³⁷ Zdaniem Josepha Dyera głos „przypominający rzenie konia” może oznaczać efekt śpiewania z wysiłkiem, na granicy naturalnych możliwości. Zob. J. Dyer, *The voice in the Middle Ages*, w: *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge 2000, s. 175.

³⁸ „[Vox] aliquando quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur aliquando virili vigore deposito in femina vocis gracilitates acuitur” (Aelredus, *Speculum charitatis*, s. 571).

że jest to „raczej śpiew syren, niż ludzi” (*sirenarum concentus credas esse non hominum*), pod wpływem sprawności śpiewaków uszy tracą władzę rozróżniania (*auribus iudicii fere subtrahatur auctoritas*), a intelekt, który poddaje się tak wielkiej przyjemności, nie jest w stanie rozważać istoty tego, co słyszy (*et animus, quem tantae suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit*). Gdy śpiewanie w ten sposób przekroczy miarę (*cum haec quidem modum excesserint*), może ono wzbudzić prędkiej podniecenie seksualne (*lumborum pruriginem*), niż pobożne myśli (*devotionem mentis*)³⁹. Krytyka Jana z Salisbury jest jednak przeprowadzona z nieco innych pozycji niż Aelreda z Rievaulx – nie próbuje on swoim czytelnikom „obrzydzić” muzyki wykonywanej nowym sposobem; przeciwnie, przyznaje jej wielką siłę oddziaływania. Owa siła jest jednak – jego zdaniem – zbyt wielka i w efekcie odciąga słuchaczy od modlitwy.

Angielski uczyony idzie tutaj śladem św. Augustyna, który tej kwestii poświęcił rozdział XXXIII dziesiątej księgi *Wyznań*. Wrażliwy na muzykę biskup Hippony pisze o przyjemności słuchania muzyki religijnej: „Przyznaję, że i teraz w jakiejś mierze ulegam słodczy kunsztownego śpiewu, któremu nadają życie wersety będące Twymi słowami, lecz nie aż tak się poddaję, bym nie był zdolny od tego się oderwać i odejść, gdy zechcę. [...] [Nie] należy pozwolić, aby ta zmysłowa rozkosz obezwładniała umysł. A ona mnie nieraz wodzi na bezdroża, gdyż nie zawsze chce się zgodzić na to, aby zajmować drugie miejsce po rozumie. Skoro ją dopuściłem, aby towarzyszyła rozumowi, ona próbuje wysunąć się naprzód i objąć przewodnictwo. [...] Waham się więc między wyczuleniem na niebezpieczeństwo, jakim jest uleganie przyjemności, a uznaniem zbawionego wpływu [muzyki], jakiego sam doświadczyłem. [...] Poczytuję to jednak sobie za karygodny grzech, ilekroć tak się zdarza, że bardziej mnie porusza sam śpiew niż to, o czym się śpiewa. W takich wypadkach lepiej by było, gdybym nie słyszał śpiewu”⁴⁰.

Śpiew „głosem zniewieściąłem” – między wieloma innymi nadużyciami wykonawczymi – odrzucał także wczesnotrzynastowieczny cysters, autor traktatu *Instituta patrum*, uznając go za przejaw raczej próżności i głupoty, a nie pobożności⁴¹. Przeciwni temu sposobowi śpiewu byli też dominikanie – kapituła generalna

³⁹ Zob. Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, w: *Joannis Saresberiensis [...] opera omnia [...]*, ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 402 (Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, 199).

⁴⁰ Św. Augustyn, *Wyznania*, Warszawa 1982, s. 204–205.

⁴¹ „Histrionicas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes seu balantes quasi pecora; sive femineas, omnemque vocum falsitatem, iactatiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris, quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem” (cyt za. J. Dyer, *The voice in the Middle Ages*, s. 257).

zakonu w 1250 roku zaleciła, aby bracia śpiewali „non in octava”⁴², co – jak uważa C. T. Leitmeier – oznacza właśnie zakaz śpiewu falsetowego (wyższego o oktawę od normalnego głosu męskiego)⁴³. Natomiast Humbert z Romans w swoim komentarzu do konstytucji dominikańskich napominał, aby śpiewano głosem mocnym i męskim, nie zaś jak ci, którzy jawią się raczej jako kobiety niż mężczyźni (*potius videntur mulieres quam viri*)⁴⁴, a w *Questiones circa statuta Ordinis Praedicatorum* przytacza przepis mówiący o tym, że bracia nie powinni śpiewać falsetem (*fratres non cantent in falsa voce*), gdyż nie odpowiada to powadze religii (*gravitas religionis*)⁴⁵.

W punkcie 2.2. bulli *Docta sanctorum patrum*, wspominając o *triplis et motetis vulgaribus*, papież wskazuje na rozpowszechnioną – już od początku XIII wieku – praktykę dodawania do melodii chorałowych głosów kontrapunktujących, opatrzonych tekstem w języku francuskim. Owa praktyka dała początek motetowi, najważniejszemu gatunkowi średniowiecznej polifonii wokalne. Jej źródła były jednak znacznie starsze – już w IX wieku dodawano do śpiewów liturgicznych tzw. tropy, nowe melodie lub teksty, służące często jako rodzaj komentarza i objaśnienia do oryginalnego tekstu lub obchodu liturgicznego. Rodzajem tropu były np. sekwencje, które powstały przez dodanie tekstu do długich melizmatów kończących śpiew *Alleluja* przed Ewangelią. Za inny rodzaj tropu można uznać wszelkie wczesne formy wielogłosowości, oparte na jednoczesnym wykonywaniu oryginalnej melodii chorałowej (*vox principalis*), oraz melodii do niej dodanej (*vox organalis*). Wczesny motet był jedynie rozwinięciem tej koncepcji – jeden z głosów śpiewał wycinek śpiewu chorałowego (*tenor*), a pozostałe głosy wykonywały tekst łaciński będący parafrazą lub komentarzem do oryginalnego tekstu liturgicznego⁴⁶. W dalszym rozwoju gatunku głos drugi i trzeci (*motetus* i *triplum*) otrzy-

⁴² „Prohibemus, ne fratres nostri cantent nisi in ea voce, in qua cantus inchoatus est, non in octava” (cyt. za C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony: A reappraisal of a strained relationship*, w: *Breaking the rules: Discussion, implementation, and consequences of dominican legislation* ed. C. Linde, Oxford 2018, s. 64).

⁴³ Zob. C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 64–66.

⁴⁴ „Sunt iterum aliqui qui adeo remissis contrafactisque vocibus psallunt, quod multitoties potius videntur muliere quam viri. Contra eos dicitur, Ps. 97: Psallate Domino in tubis ducilibus, et voce tubae corneae. Ista enim instrumenta non habent sonum mollem, sed fortem. Paptet ex iis quod ad cantandum disciplinate, sive modo debito, psallendum est cum laetitia, excitanda est pigritia, excutienda somnolentia, none est simulanda infirmitas, non est timendum gravamen sine causa, plene dicenda sunt omnia, et viriliter decantandum” (cyt. za C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 66).

⁴⁵ Zob. C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 68.

⁴⁶ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 113.

mały tekst francuski, często o charakterze świeckim (francuskie określenie *le mot* oznaczało tekst pieśni świeckiej), aczkolwiek – jak dowodzi Agnieszka Budzińska-Bennett – jego związek z tekstem tenoru był wciąż zachowywany⁴⁷. Uchwycenie tego związku było jednak trudne i wymagało dużej erudycji słuchaczy, wobec czego motet średniowieczny uważany jest za gatunek muzyki świeckiej, a jego wykonywanie w ramach liturgii – na co dowodem jest choćby tekst omawianej buli – za nadużycie liturgiczne. Wspominał o tym Wilhelm Durandus (przyjaciół papieża Jana XXII) w traktacie *De modo Concilii celebrandi*, apelując o to, by w liturgii nie pojawiały się „niepobożne śpiewy i niezgodne z prawem motety” (*cantus indevoti, et inordinati motetorum*)⁴⁸. Do uznania tej praktyki za niedopuszczalną wystarczyłoby zresztą – jak wskazuje Jan XXII – już samo użycie języka lokalnego (*vulgaris*) w śpiewanej liturgii łacińskiej. Jeszcze w 1903 roku w motu proprio *Tra le sollicitudini* Pius X przypominał: „Język właściwy dla Kościoła Rzymskiego to język łaciński. Dlatego zakazuje się w uroczystych czynnościach liturgicznych⁴⁹ śpiewać cokolwiek bądź w języku ludowym, następnie, o wiele więcej jeszcze nie wolno śpiewać w języku ludowym części zmiennych lub ogólnych Mszy i Oficjum (Nieszpory, Jutrznia)”⁵⁰.

Źródłem szczególnej irytacji władz kościelnych musiały być teksty motetów zawierające ostrą krytykę duchowieństwa, jak np. przypisywany Filipowi Kancelarzowi trzygłosowy motet o wiele mówiącym tytule *Hypocrite pseudopontifices ecclesiae/Velut stelle firmamenti fulgent/Et gaudebit*⁵¹, anonimowy utwór *Cecitas arpie/Iohanne*⁵² czy motet *In veritate comperi/In veritate* autorstwa biskupa Wilhelma z Owerni, biskupa Paryża w latach 1228–1249. Podmiot liryczny duplum tego ostatniego utworu oznajmia, co następuje: „Zaprawdę odkryłem, iż cały kler skłonny jest do złego, iż zawiść panuje, a prawda została pogrzebana. Prałaci – dziedzice Lucyfera – pławią się w chwale. Szaleństwo w ich głowach rządzi i ujarzmia pozostałe członki. Ślepi i przewodnicy ślepych, zaślepieni są idolatrią rzeczy ziemskich

⁴⁷ Por. A. Budzińska-Bennett, *Subtilitas. Słyszalne i niesłyszalne aspekty motetu „ars antiqua”*, Poznań 2012.

⁴⁸ Cyt. za F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, s. 41.

⁴⁹ Sformułowanie to wskazuje, że zakaz śpiewania w języku narodowym nie dotyczył mszy czytanej, podczas której pieśni z ludem w niektórych krajach były już od dawna dopuszczane.

⁵⁰ Pius X, motu proprio *Tra le sollicitudini*, nr 7, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 12.

⁵¹ Por. I. R. Schroeder, *A codicological and contextual analysis of Châlons-en-Champagne, Archives départementales de la Marne*, 3.J.250, ProQuest LLC 2018, s. 48–49.

⁵² Duplum tego motetu rozpoczyna się od stwierdzenia: „Zaślepienie harpii, męty hipokryzji, cuchnący trąd symonii wstępują na tron. Ścieżki fałszu codziennie prowadzą walkę przeciwko świętej prawdzie Chrystusa” (tłum. A. Budzińska-Bennett, *Subtilitas*, s. 172, ze zmianami).

i szukają własnych zysków. Wyciągają tylko ręce, podczas gdy zasługi Krzyża pozostają w zapomnieniu. [...]”⁵³.

Jak przypuszcza C. T. Leitmeier, właśnie tego rodzaju teksty były główną przyczyną zwrócenia się dominikanów przeciwko motetom. Jeden z tego rodzaju utworów zawierał oskarżenie braci kaznodziejów o otrucie cesarza Henryka Luksemburskiego przy okazji przyjmowania przezeń Komunii św. (w rzeczywistości zmarł on na malarię 24 sierpnia 1313 roku). Nic więc dziwnego, że dotąd przychylni polifonii dominikanie zaczęli się wyrażać o niej krytycznie, o czym świadczą wypowiedzi takich postaci jak Pierre de Palu czy Pierre de Baume⁵⁴.

2.3. ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant,

2.3. W efekcie niekiedy lekceważą podstawy Antyfonarza i Graduału, nie wiedząc, na czym budują,

Powyższy passus można interpretować na co najmniej dwa sposoby. Być może jego autor chce raz jeszcze podkreślić, że melodie chorałowe (pochodzące z dwóch podstawowych ksiąg zawierających śpiewy liturgiczne – Antyfonarza dla liturgii godzin i Graduału dla mszy) poddane polifonicznemu opracowaniu stają się nierozpoznawalne pod warstwą dokończonymu kontrapunktu, co jest wyrazem ich lekceważenia przez śpiewaków. Jest faktem, że liturgiczną melodię niekiedy nawet zapisywano bez identyfikującego ją tekstu, opatrując jedynie adnotacją „Tenor”, lub „Neumes”. Możliwe jest też jednak, że chodzi tu o zarzucenie zwyczaju używania wyłącznie tenorów zaczerpniętych z chorału, na rzecz skomponowanych *ad hoc* lub pochodzących z muzyki świeckiej. Taka praktyka rozpowszechniła się w ostatnich latach XIII wieku, a więc na niedługo przed wydaniem bulli *Docta sanctorum patrum*⁵⁵.

2.4. tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscantur.

2.4. nie znają tonów, których nie odróżniają od siebie, lecz mieszają je ze sobą. Z powodu mnóstwa nut nie można usłyszeć powściągliwego wznoszenia i umiarkowanego opadania cantus planus, które pozwala odróżniać tony od siebie.

Opracowanie polifoniczne melodii chorałowej było modalnie bardziej niejednoznaczne, niż śpiew jednogłosowy. Ambitus zajmowany przez kilka głosów był

⁵³ Cyt. za A. Budzińska-Bennett, *Subtilitas*, s. 190–191.

⁵⁴ Zob. C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 85–88.

⁵⁵ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 117.

szerszy, co powodowało, że muzyka rozbrzmiewała jednocześnie w tonie autentycznym i plagalnym, i to wraz z podwójnymi dźwiękami prowadzącymi do finalis każdego z tonów (zrezygnowano z podwójnych dźwięków prowadzących dopiero w połowie XV w.). Co więcej, obfitsze niż w polifonii *ars antiqua* zastosowanie akcydencji przyczyniało się do dalszego zatarcia obrazu modalnego.

2.5. Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. 2.6. Non enim inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur.	2.5. Śpieszą się, a nie odpoczywają; upajają słuch, a go nie pokrzepiają. Gestami naśladują to, co śpiewają. Wskutek tego lekceważona jest pobożność, której należało szukać, a szerzy się swawola, której należało unikać. 2.6. Słusznie bowiem powiedział Boecjusz, że duch rozwiązyły chętnie słucha rozwiązyłych melodii, a gdy słucha ich często, przez to [jeszcze bardziej] słabnie i upada.
--	---

Gesty towarzyszące śpiewowi były istotnym i powszechnie występującym komponentem wykonań muzycznych w średniowieczu⁵⁶. Trudno jednak powiedzieć, na ile służyły one niezbędnej komunikacji między wykonawcami, pełniąc użyteczną funkcję synchronizacyjną i organizacyjną, a na ile ich rola była retoryczna, służąca większemu zaangażowaniu słuchaczy, nawiązaniu ściślejszego kontaktu między wykonawcami a odbiorcami. Gestykulacja mogła też wynikać po prostu z nieopanowanego „wczuwania się” śpiewaków w wykonanie, co, jak widać, przydarza się muzykom każdej epoki, szczególnie wykonującym muzykę opartą na stałym pulsie. Na nadużycia w tym zakresie wskazywał już Aelred z Rievaulx: „Całym ciałem wykonują teatralne ruchy, usta wykrzywiają w grymasie, wywracają oczami, żartobliwie poruszają rękami, a każdej nucie odpowiadają zgięciem palców. Takie śmieszne przekrzywianie się ma być niby oddaniem czci Bogu, a im ono pośpieszniej się czyni, tym Pan Bóg ma być lepiej czczony”⁵⁷.

⁵⁶ Por. R. Lubieniecki, „*Musica*” i „*memoria*”, s. 362.

⁵⁷ „Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur, torquentur labia, rotant [oculi], ludunt humeri; et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et haec ridiculosa dissolutio vocatur religio; et ubi haec frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamatur” (Aelredus, *Speculum charitatis*, s. 571). Tłumaczenie drugiego zdania podaje za: A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, s. 249.

3.1. Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctio- ne indigere percepimus; hoc relegare, immo prorsus abdicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare effica- cius properamus. 3.2. Quocirca de ipsorum fratrum consilio distric- te praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his si- milis in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat. 3.3. Si quis vero contra fecerit, per ordinarios lo- corum, ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per prae- positos seu praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum et excessuum huiusmodi vel si- milium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eis- dem, per suspensionem ab officio per octo dies auc- toritate huius canonis puniatur. 3.4. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae conso- nantiae quae melodiam sapiunt, puta octavae, qu- intae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesia- sticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, de- votionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum. Avinion Pontificatus Nostri anno IX [1324/25].	3.1. Dlatego też my i bracia nasi [kardynałowie], widząc, że [ten stan rzeczy] od dawna już wyma- ga poprawy, spieszmy, aby [te nadużycia] usunąć oraz całkowicie i skutecznie z Kościoła Bożego wy- kluczyć. 3.2. W tym celu, za radą braci naszych, surowo na- kazujemy, aby odtąd nikt tych lub tym podobnych rzeczy, we wspomnianych nabożeństwach, zwłaszcza godzinach kanonicznych i mszach uroczystych, nie wazył się próbować. 3.3. Jeśli ktoś przeciw temu wykroczy, niech bę- dzie, mocą tego kanonu, zawieszony w obowiązkach na osiem dni przez ordynariusza miejsca, w którym wykroczenie zostało popełnione, lub przez jego za- stępcę, tam, gdzie nie obowiązuje egzemcja⁵⁸, zaś tam, gdzie obowiązuje egzemcja, przez przełożo- nych i prałatów, do których należy korygowanie i karanie win oraz przekroczeń tego rodzaju i tym podobnych, lub przez ich zastępców. 3.4. Jednak przez wydanie tego postanowienia nie zamierzamy bynajmniej zakazywać, aby od cza- su do czasu, przede wszystkim w dni uroczyste, to jest podczas mszy i wspomnianych oficjów, do- dać do prostego śpiewu kościelnego jakiś konso- nans, który pasuje do melodii, na przykład w okta- wie, kwincie, kwarcie, i tym podobne, tak jednak, aby integralność śpiewu chorałowego pozostała nie- naruszona, i nic nie było uczynione przeciwko za- sadam dobrze uporządkowanej muzyki, ponieważ tego rodzaju konsonanse są bardzo miłe dla ucha, pobudzają pobożność, a śpiewających Bogu strzegą od rutyny. Dan w Avinionie, w dziewiątym roku Naszego pon- tyfikatu [1324/25].
---	--

Końcowa część bulli zawiera zakazy i środki zaradcze, wraz z podaniem sankcji – zawieszenie w obowiązkach na osiem dni, co nie wydaje się zresztą karą nadzwyczajnie dotkliwą. Jednocześnie jednak papież zezwala, aby stosowano tradycyjne, starsze formy wielogłosowości – wzmianka o dodawaniu konsonansów „na przykład w oktawie, kwincie, kwarcie itp.” sugeruje raczej organum starszego typu, w fakturze nota contra notam (Przykład 4), niż organum melizmatyczne, które rozwinęło się dopiero w XII wieku (Przykład 5). Bulla *Docta sanctorum patrum* nie oznacza zatem zakazu wszelkiego śpiewu wielogłosowego. W zakończeniu papież pozwala sobie nawet na kilka ciepłych słów w odniesieniu do prostej polifonii: „tego rodzaju konsonanse są bardzo miłe dla ucha, pobudzają pobożność, a śpiewających Bogu strzegą od rutyny”.

⁵⁸ Egzemcja oznacza w prawie kanonicznym przeniesienie osoby lub zespołu osób (zazwyczaj zakonu) spod jurysdykcji przełożonego pod władzę innego, zazwyczaj wyżej postawionego. Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2007, s. 153.

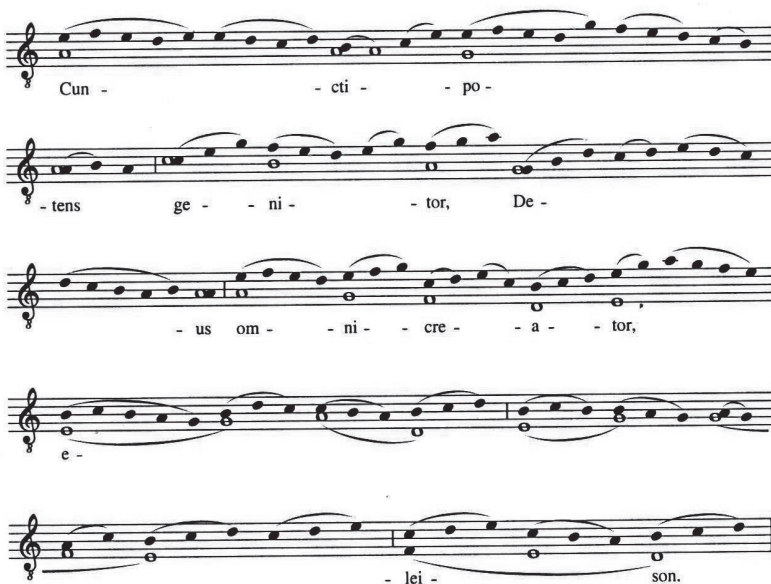
W podobnym tonie pisał Jan z Salisbury: „Gdy jednak [taki śpiew] jest utrzymany w granicach skromnego umiaru, odpędza od duszy troski i doczesne zmartwienia, sprowadza wesele, pokój i Bożą radość, a umysły ludzi przenosi pomyśdzy aniołów”⁵⁹.

Przykład 4. Organum ściste w fakturze nota contra notam



Źródło: M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 63.

Przykład 5. Organum melizmatyczne (ok. 1125 r.)



Źródło: M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, s. 64.

⁵⁹ „Si vero moderationis formula limitantur, animum a curis redimunt, exterminant temporarium sollicitudinem, et quadam participatione letitiae et quietis, et amica exultatione in Deum, mentes humanas traiciunt ad societatem angelorum” (Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, s. 402–403).

Trudno jest jednoznacznie stwierdzić, jaki wpływ na praktykę muzyczno-liturgiczną wywarł papieski dokument. Zdaniem części badaczy, miał on wpłynąć hamująco na rozwój muzyki sakralnej i spowodować zwrócenie zainteresowań kompozytorów w stronę muzyki świeckiej⁶⁰. Między innymi Jerzy Morawski wyraża opinię o „negatywnej roli” dekretu w dziejach muzyki religijnej⁶¹. Efektem jego oddziaływania mogły być ograniczenia nałożone na niektóre sposoby śpiewu polifonicznego w katedrze w Rouen (XIV w.)⁶² czy regulamin szkoły muzycznej przy katedrze Notre-Dame w Paryżu z 1408 roku, dopuszczający jedynie prostsze formy wielogłosowości⁶³. Fakt, że kompozytorzy XIV wieku rozwijali bardziej polifonię świecką, niż religijną, uważano często za wynik oddziaływania bulli Jana XXII, jednak w rzeczywistości taka tendencja panowała już w XIII wieku⁶⁴. Nie należy więc papieskiemu dokumentowi przypisywać zbyt wielkiego znaczenia z punktu widzenia powszechnej historii muzyki – jego myśl szła pod prąd ogólnego kierunku rozwoju i nie wpłynęła na niego w sposób zasadniczy.

W 1334 roku Jan XXII – który już 18 lat wcześniej, w chwili wyboru na stolicę Piotrową, był w podeszłym wieku 72 lat – zakończył swój pontyfikat. Zaledwie osiem lat później tron papieski objął Klemens VI (1342–52) – wszechstronnie wykształcony, znany z ogłady i umiejętności dyplomatycznych. Był człowiekiem szerokich horyzontów⁶⁵, hojnym patronem nauki i sztuki. Pod jego rządami dwunastoosobowa papieska kapela – założona w 1334 roku, jeszcze przez Benedykta XII – zyskała sławę najlepszego zespołu wokalnego w Europie. Klemens VI systematycznie angażował najwybitniejszych śpiewaków (przede wszystkim z północnej Francji), oferując im atrakcyjne uposażenie⁶⁶. Już wkrótce posiadanie podobnego zespołu stało się punktem honoru większości ważniejszych kościołów Europy.

⁶⁰ Por. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music*, s. 22–23.

⁶¹ Zob. J. Morawski, *Jan XXII*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, Kraków 1993, s. 406–407.

⁶² Por. F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”*, s. 156.

⁶³ „Porro Magister cantus statutis horis doceat pueros, planum cantum principaliter et contrapunctum et aliquos discantus honestos; non cantilenas dissolutas, impudasque, nec faciat eos tantum insistere in talibus, quod perdant in grammatica profectum. Attento maxime, quod in Ecclesia nostra, discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltem quoad voces quae mutatae dicuntur” (F. L. Chartier, *L'ancien Chapitre de Notre Dame de Paris*, Paris 1897, s. 67–68).

⁶⁴ Por. R. Hoppin, *Medieval music*, s. 375–377.

⁶⁵ Między innymi udzielił zezwolenia na przeprowadzanie sekcji zwłok, a Żydów energicznie bronił przed prześladowaniami w okresie epidemii czarnej śmierci. Zob. B. Tuchman, *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nekane XIV stulecie*, Katowice 1993, s. 110–118.

⁶⁶ Por. N. Sansarlat, A. Guerber, *Music in the chapel of the popes in Avignon in the XIVth century*, <https://www.palais-des-papes.com/en/musique-au-temps-des-papes/> (04.09.2024).

Światło na repertuar kapeli papieskiej w Awinionie rzuca Kodeks z Ivrea, sporządzony ok. 1360 roku. Zawiera on m.in. 25 opracowań *ordinarium missae* – a zatem repertuar z całą pewnością wykorzystywany w liturgii – utrzymanych w konwencji typowej dla okresu *ars nova*. Pośród nich można odnaleźć opracowanie tekstu Gloria w stylu motetowym, w którym głos triplum śpiewa zwyczajowy tekst liturgiczny, natomiast głos duplum w tym samym czasie wykonuje łaciński poemat pochwalny ku czci papieża Klemensa VI⁶⁷. Niekiedy zestawiane są ze sobą nawet trzy teksty równocześnie: tekst liturgiczny oraz teksty dwu różnych tropów⁶⁸. Nadzwyczaj obficie używana jest technika hoketowa. Z kolei manuskrypt z Apt zawiera repertuar awinioński mniej więcej o 25 lat późniejszy, jednak stylistycznie podobny. Składają się na niego m.in. 34 opracowania *ordinarium missae* i 10 opracowań hymnów liturgii godzin.

To właśnie w Awinionie po raz pierwszy w dziejach muzyki europejskiej zaczęto na dużą skalę opracowywać polifonicznie teksty *ordinarium*⁶⁹, znacznie bardziej uniwersalne w użyciu niż *proprium*, oznaczające zatem początek znacznie częstszego stosowania wielogłosowości w liturgii. Pod koniec XIV wieku muzyka polifoniczna była wykonywana podczas wszystkich mszy papieskich z wyjątkiem okresu Wielkiego Postu. I to właśnie z Awinionu zwyczaj wielogłosowego śpiewania *ordinarium* rozprzestrzenił się na całą Europę⁷⁰.

W latach 1402–1404 biskup Awinionu Gilles Bellemère (Aegidius de Bellamera), w jednym ze swoich komentarzy do prawa kanonicznego, omawiając bullę *Docta sanctorum patrum*, napisał krótko: „Takie oto rozporządzenie o śpiewie kościelnym wydał Jan XXII, ale nie jest ono przestrzegane, sam więc o tym przeczytaj [ponieważ nie ma potrzeby komentować go dokładniej]” (*Hic ordinat Iohannes XXII de cantu ecclesiastico sed non servatur et ideo vide per ipsum*).

A zatem w ciągu niedługiego czasu po śmierci Jana XXII dwór papieski stał się ośrodkiem, w którym kwitła najnowocześniejsza, najbardziej finezyjna polifonia liturgiczna, dokładnie taka, jakiej ów papież starał się zakazać. Co więcej, na przełomie XIV i XV wieku działający m.in. w Awinionie kompozytorzy okresu *ars subtilior* osiągnęli wyrafinowanie dochodzące do manieryzmu, zwiększając jeszcze bardziej niezależność głosów, mnożąc rytmiczne komplikacje aż do zaniku

⁶⁷ Por. R. Hoppin, *Medieval music*, s. 380.

⁶⁸ Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 215.

⁶⁹ Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 215.

⁷⁰ Nicolas Sansarlat i Antoine Guerber piszą: „At the end of the century, the polyphonic mass had become a very important genre which would quickly spread from its almost unique center of creation: the papal chapel. The manuscripts that transmit this mass music to us almost all come indirectly from the chapel, even if many of the pieces copied and transmitted in Avignon may in fact have been created elsewhere” (N. Sansarlat, A. Guerber, *Music in the chapel*).

poczucia menzury, nie szczędząc zaskakujących akcydencji i ostrych tarć dysonansowych między głosami.

W pierwszej połowie XV w. nastąpiło jednak przesilenie stylistyczne i przezwyciężenie komplikacji *ars subtilior*. Już w pierwszych latach stulecia można zaobserwować powiększanie się obsady zespołów, co wpłynęło na uproszczenie i uspokojenie toku rytmicznego, który stał się bardziej miarowy i jednorodny (wykonanie złożonych przebiegów rytmicznych typowych dla poprzedniej epoki było możliwe w zasadzie tylko w solistycznej obsadzie)⁷¹. Porzucono również ekstrawagancje harmoniczne, a w połowie XV wieku zanikła praktyka opatrywania poszczególnych głosów różnymi tekstami⁷². Zaniechano też techniki hoketowej. Można więc powiedzieć, że większość postulatów zawartych w bulli *Docta sanctorum patrum* doczekała się realizacji, stało się to jednak ponad 100 lat po jej ogłoszeniu, a sama bulla prawdopodobnie nie miała na to niemal żadnego wpływu. Warto jednak zauważyć, że sam śpiew wielogłosowy w liturgii nie tylko przetrwał, pomimo krytyki tak wielu autorytetów kościelnych, ale – począwszy od XVII wieku – pod postacią tzw. polifonii palestrinowskiej został uznany za wzorową formę muzyki kościelnej, ustępującą jedynie samemu chorałowi gregoriańskiemu.

W XVI wieku dokument ten przeżył swoistą drugą młodość, kiedy w atmosferze humanizmu oraz reformy trydenckiej domagano się większej zrozumiałości śpiewanych tekstów liturgicznych. Na przeszkodzie stał temu niezależny ruch wielu głosów, stąd muzyka polifoniczna znalazła się w ogniu krytyki reformatorów. Jednocześnie dążono do większej centralizacji Kościoła (cel, w którego realizacji Jan XXII miał duże osiągnięcia) i zwiększenia władzy papieża, m.in. w zakresie regulowania liturgii. Naturalne było więc odwoływanie się do XIV-wiecznego precedensu w tym zakresie, jakim była bulla *Docta sanctorum patrum*. Stała się ona dokumentem często przywoływanym i dyskutowanym⁷³, pomimo że w warstwie szczegółowych zaleceń odnosiła się w większości do zjawisk już dawno przebrzmiałych. Bulla papieża Jana XXII pozostała bowiem w swym zasadniczym przesłaniu aktualna aż do naszych czasów, przypominając o tym, jakie jest właściwe ukierunkowanie oraz cel liturgii – chwała Boża i uświęcenie wiernych.

⁷¹ Por. R. Hoppin, *Medieval music*, s. 383.

⁷² Por. J. M. Chomiński, *Motet*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1981, s. 644.

⁷³ Por. M. Klapert, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*”, s. 89–90.

Abstrakt

Bulla „Docta sanctorum patrum” w kontekście rozwoju średniowiecznej polifonii liturgicznej

Bulla papieża Jana XXII „Docta sanctorum patrum” (1324/25) to tekst o szczególnym znaczeniu dla dziejów muzyki kościelnej. Jako pierwszy dokument papieski dotyka on tak szczegółowo problemu tradycji i nowości w muzyce sakralnej, oraz tego, co stosowne w liturgii. Są to zagadnienia aktualne również w naszych czasach. Próba zinterpretowania tego trudnego i wieloznacznego tekstu naraża jednak licznych problemów już na etapie translacji. Niektóre z nich dają się rozwikłać na podstawie zestawienia różnych tekstów z epoki, traktujących o zbliżonych zagadnieniach. Nasuwa się jednak pytanie o realny wpływ papieskiego dokumentu na praktykę muzyczno-liturgiczną. Wbrew opinii dawniejszych badaczy, wydaje się on znikomy, a ewolucja muzyki liturgicznej następująca bezpośrednio po promulgowaniu bulli „Docta sanctorum patrum” podążyła w kierunku wprost przeciwnym do postulowanego przez papieża. Mimo tego, dokument Jana XXII pozostał ważnym punktem odniesienia dla późniejszych polemik dotyczących muzyki kościelnej, poczynawszy od XVI-wiecznych dyskusji kontrreformacyjnych.

Słowa kluczowe: muzyka, liturgia, prawo kanoniczne, chorał gregoriański, organum, polifonia, motet, Jan XXII, Klemens VI

Abstract

The bull “Docta sanctorum patrum” in the context of the development of medieval liturgical polyphony

Pope John XXII's bull “Docta sanctorum patrum” (1324/25) is a text of particular importance for the history of church music. It is the first papal document to touch so thoroughly on the problem of tradition and novelty in sacred music, as well as what is appropriate in the liturgy. These are issues that are also relevant in our times. However, an attempt to interpret this difficult and ambiguous text poses numerous problems already at the translation stage. Some of them can be solved on the basis of a comparison of various texts from the period that deal with similar issues. However, the question arises about the real influence of the papal document on musical and liturgical practice. Contrary to the opinion of earlier scholars, it seems to have been negligible, and the evolution of liturgical music immediately following the promulgation of the bull “Docta sanctorum patrum” went in the direction directly opposite to that advocated by the pope. Despite this, John XXII's document remained an important point of reference

for later polemics concerning church music, starting from the 16th-century Counter-Reformation discussions.

Keywords: music, liturgy, canon law, gregorian chant, organum, polyphony, motet, John XXII, Clement VI

Bibliografia

- Aelredus, *Speculum charitatis*, w: *Beati Aelredi [...] opera omnia [...]*, ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 505–620 (Patrologiae Cursus Competus. Series Latina, 195).
- Augustyn św., *Wyznania*, Warszawa 1982.
- Bernhard M., *Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, „Musik in Bayern“ (1980) Nr. 20, s. 63–77.
- Biblia sacra juxta Vulgatam Clementinam*, ed. M. Tvveedale, Londini 2005.
- Budzińska-Bennett A., *Subtilitas. Słyszalne i niesłyszalne aspekty motetu „ars antiqua”*, Poznań 2012.
- Chartier F. L., *L'ancien Chapitre de Notre Dame de Paris*, Paris 1897.
- Chomiński J. M., *Motet*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1981, s. 644–645.
- Dobrzańska-Fabiańska Z., *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009.
- Dyer J., *The voice in the Middle Ages*, w: *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge 2000, s. 165–177, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521622257.015>.
- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2015.
- Hayburn R., *Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville 1979.
- Hoppin R., *Medieval music*, New York 1978.
- In dedicatione templi decantabat populus*, <https://cantusdatabase.org/chant/233430> (07.09.2024).
- Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, w: *Joannis Saresberiensis [...] opera omnia [...]* ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 379–822 (Patrologiae Cursus Competus. Series Latina, 199).
- Joannes XXII, *De vita et honestate clericorum*, w: *Corpus iuris canonici*, t. 2, ed. E. L. Richter, E. Friedberg, Graz 1959, kol. 1255–1257.
- Klaper M., „Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz“ oder belanglose Augenblickseingebung? *Zur Constitutio Docta sanctorum patrum Papst Johannes' XXII*, „Archiv für Musikwissenschaft“ 60. Jahrg. (2003) H. 1, s. 69–95.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2007.
- Körndle F., *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung*, „Die Musikforschung“ 63. Jahrg. (April–Juni 2010) H. 2, s. 147–165.
- Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.

- Leitmeir C. T., *Dominicans and polyphony: A reappraisal of a strained relationship*, w: *Breaking the rules: Discussion, implementation, and consequences of dominican legislation*, ed. C. Linde, Oksford 2018, s. 64–66.
- Lewis Ch. T., Short Ch., *A latin dictionary*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=percutio> (31.03.2025).
- Lubieniecki R., „Musica” i „memoria” w XV-wiecznych traktatach muzycznych z regionu Europy Środkowej, Wrocław 2022, rozprawa doktorska.
- Maryański B., *Muzyka wedle myśli Kościoła Katolickiego. Podręcznik dla organistów i śpiewaków kościelnych*, Płock 1908.
- Morawski J., *Jan XXII*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, Kraków 1993, s. 406–407.
- Nowowiejski A., *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, Płock 1905.
- Piotrowski W., *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna” 1930 nr 4, s. 68–69.
- Romita F., *Ius musicae liturgicae*, Turin 1936.
- Sansarlat N., Guerber A., *Music in the chapel of the popes in Avignon in the XIVth century*, <https://www.palais-des-papes.com/en/musique-au-temps-des-papes/>.
- Schaefer E., *Catholic music through the ages*, Chicago 2008.
- Schroeder I. R., *A codicological and contextual analysis of Châlons-en-Champagne, Archives départementales de la Marne, 3.J.250*, ProQuest LLC, 2018.
- Seay A., *Music in the medieval world*, Englewood Cliffs 1975.
- Sondel J., *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2006.
- Szymański J., *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2006.
- Tuchman B., *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nękanie XIV stulecie*, Katowice 1993.
- Wye B. van, *Ritual use of the organ in France*, „Journal of the American Musicological Society” 33 (Summer, 1980) no. 2, s. 287–325.

Dawid Rzepka – pierwszą edukację muzyczną odebrał w chórze katedralnym Pueri Cantores Tarnovienses. Naukę gry na organach rozpoczął w Diecezjalnym Studium Organistowskim w Tarnowie, którego dyplom uzyskał w 2006 roku. W 2011 roku ukończył z wyróżnieniem studia magisterskie w klasie organów s. dr hab. Susi Ferfolgia w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej i UPJPII w Krakowie. Umiejętności wykonawcze doskonalił w ramach studiów podyplomowych na Akademii Muzycznej w Katowicach pod kierunkiem prof. Juliana Gembalskiego, ukończonych w 2014 roku. W latach 2012–2017 studiował w Instytucie Muzykologii UJ w Krakowie. W 2019 roku ukończył studia magisterskie na Akademii Muzycznej w Krakowie (klasa organów prof. Marcina Szelesta). Występował jako solista m.in. podczas Letnich Koncertów organowych we Władysławowie i Jastrzębiej Górze, a także

w ramach cyklu „Wieczory Organowe u Bożej Opatrzności” we Wrocławiu oraz podczas koncertów organizowanych przez Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej w Krakowie. Jest laureatem III Festiwalu Organistów Diecezji Tarnowskiej (III miejsce oraz wyróżnienie). Brał udział w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Daniela Rotha, Davida Titteringtona, Lorenzo Ghielmiego, Emmanuela Le Divellec i Oliviera Latry. Kilkukrotnie prowadził kursy improwizacji i akompaniamentu liturgicznego dla organistów Archidiecezji Krakowskiej. Od 2020 roku jest pracownikiem Instytutu Muzyki Kościelnej UPJPII w Krakowie. Na co dzień pełni funkcję organisty kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie-Nowym Prokocimiu.